

台港及海外中文报刊资料专辑

第 6 辑

1117

美术研究

书目文献出版社

出版说明

由于我国“四化”建设和祖国统一事业的发展,广大科学研究人员,文化、教育工作者以及党、政有关领导机关,需要更多地了解台湾省、港澳地区的现状和学术动态。为此,本中心编辑《台港及海外中文报刊资料专辑》,委托书目文献出版社出版。

本专辑所收的资料,系按专题选编,照原报刊版面影印。对原报刊文章的内容和词句,一般不作改动(如有改动,当予注明),仅于每期编有目次,俾读者开卷即可明了本期所收的文章,以资查阅;必要时附“编后记”,对有关问题作必要的说明。

选材以是否具有学术研究和资料情报价值为标准。对于反对我四项基本原则,对我国内情况进行捏造、歪曲或对我领导人进行人身攻击性的文章,以及渲染淫秽行为的文艺作品,概不收录。但由于社会制度和意识形态不同,有些作者所持的立场、观点、见解不免与我们迥异,甚至对立,或者出现某些带有诬蔑性的词句等等,对此,我们不急于置评,相信读者会予注意,能够鉴别。至于一些文中所言一九四九年以后之“我国”、“中华民国”、“中央”之类的文字,一望可知是指台湾省、国民党中央而言,不再一一注明,敬希读者阅读时注意。

为了统一装订规格,本专辑一律采取竖排版形式装订,对横排版亦按此形式处理,即封面倒装。

本专辑的编印,旨在为研究工作提供参考,限于内部发行。请各订阅单位和个人妥善保管,慎勿丢失。

北京图书馆文献信息服务中心

美 术 研 究 (6)

——台港及海外中文报刊资料专辑(1987)

北京图书馆文献信息服务中心编辑

季啸风 李文博主编

桂馥茹 选编

书目文献出版社出版

(北京市文津街七号)

北京百善印刷厂印刷

新华书店北京发行所发行 各地新华书店经售

787×1092毫米 1/16开本 7印张 179千字

1988年2月北京第1版 1988年2月北京第1次印刷

印数 1—3,000册

ISBN 7-5013-0214-6/J·12

(书号 8201·54) 定价 1.90元

〔内部发行〕

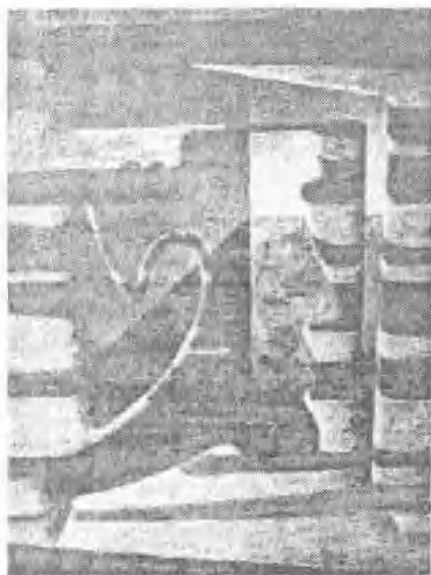
目 次

论 著

看当今艺坛的新超现实主义	陈圣颂	一
西班牙现代美术		
西班牙新美术鸟瞰	郭少宗	七
概述西班牙艺评界並推介西班牙现代艺 评家阿列安	朱丽丽	一一
南斯拉夫现代美术		
南斯拉夫的现代美术	曾培尧	二〇
瑞士现代美术		
阿尔卑斯星空宁静深沉的星座		
看瑞士现代美展	谢东山	二六
欧美现代美术家		
当今欧美艺坛点将录	陈圣颂	三〇
欧洲艺术家在纽约	杨炳宏	三六
保罗·德尔沃	王哲雄	四二
超现实大师德尔沃晤聚记	洛华笙	五七
一位新文艺复兴代表艺术家阿达米	柯孟德	六一
雕 塑		
大自然中的现代雕塑	崔延芳	六六
席格尔的生平与创作技法	何明绩	七四
法国当代雕刻家费侯作品展	杨鑫梅	八四
工艺美术		
美国女陶艺家维吉尼亚·卡德莱特	刘镇洲	八六
现代人的佩饰——看现代美国首饰作品展	沈蕊莹	九一
美术馆		
肯定前卫艺术的美术馆——介绍洛杉矶当代美术馆	张心龙	九七
从“抽象表现主义”到“远眺未来”介绍 洛杉矶当代美术馆开幕展	张心龙	一〇二
书法、篆刻		
腕力道时字始工——再谈力感与笔力	何志平	一〇六
篆刻理论的佼佼者——朱简(下)	叶一苇	一〇九

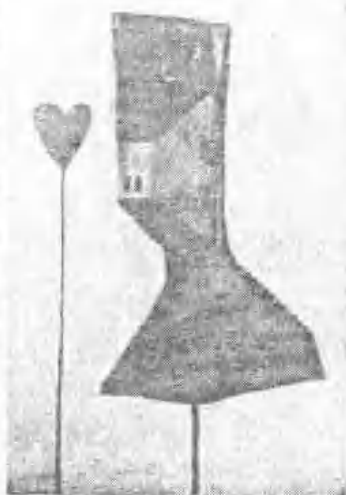
看當今藝壇的新超現實主義

陳聖頌



波得格夫 無題 228×116公分

喬治康多 戀愛者 250×150公分



歷史上的超現實主義：

回顧歷史上的超現實主義，在本世紀初的一〇年代，先由達達主義的發難，及形而上主義的激發，直到二〇年代才匯成潮流，由詩人兼評論家布魯東成立超現實主義，並發表宣言：「化解解存在於夢和現實之間的衝突，而達到一種絕對的真實，一種超越的真實。」這聯結意識的自我和非理性的經驗，最先是布魯東所提倡的；然後由佛洛依德的心理分析理論所引用。布魯東主張的聯結理性與非理性、明顯的和隱藏的、確約與醒着的原素，並非包括着無相關的想像；它主要的是赤裸裸地挖掘心理的層面，心理的象徵及想像，他的主張也為超現實主義藝術家奉為信條。

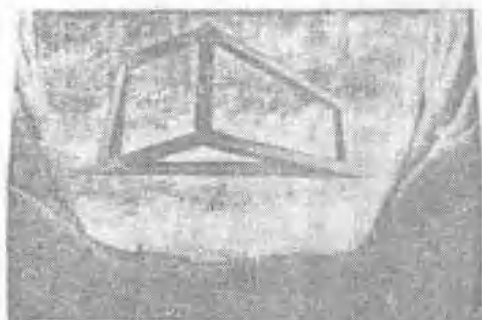
超現實主義也成為在第一次世界大戰和第二次世界大戰間的藝壇主流。但由於戰後社會

形態改變，社會階層根本的瓦解，人際關係日趨複雜，超現實主義亦為抽象表現主義、行動繪畫及普普藝術所取代。七〇年代更由觀念藝術、表演藝術、極限藝術所壓制。超現實主義此一名詞似乎已無人再提了。

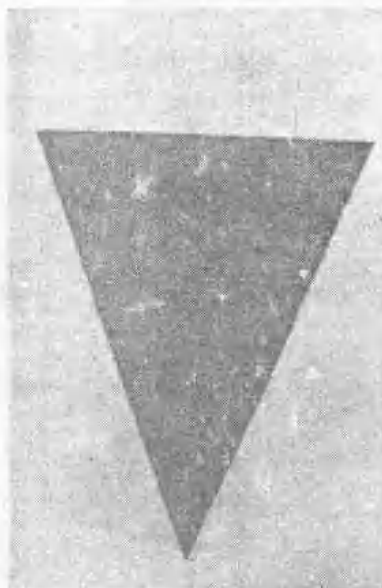
美國超現實主義根源

超現實主義產生於歐洲，而美國的超現實主義是其嫡裔子孫，在一九三六年超現實主義的畫作，首次從歐洲引介到美國，在紐約現代美術館作一次歷史性的展出。

也由於第二次世界大戰之賜，一九四一年這些歐洲的超現實主義大師都相繼避難於美國：艾倫斯特、馬塔、杜象、馬松、坦基和布魯東等；當時的美國紐約正是大量吸收歐洲文化的時候，於是這些避難而來的大師都受到歡迎之列，不到幾年即培養出了美國的超



泰利夏凡內 無題 116×187公分



高治頓多 無題 50×40公分

現實主義藝術家，超現實主義由美國藝術家所吸收，變成美國文化革新的重要原動力。

在美國艾倫斯頓特發明了攝影的方法，也由帕洛克接受發揚，馬松的心理語言也影響了行動繪畫。馬塔、布魯東、馬松幫忙高爾基如何以自動技巧來引發出內面的自我，凝聚自己的語言。高爾基也將超現實主義的理論、經驗及方法沿薪傳續在其任教的美術學院裡。而杜貝、羅斯柯、杜庫寧都曾捲入超現實主義的風暴裡。有趣的是一九五九年巴黎的第十屆超現實主義大展時，美國的羅森柏、瓊斯等這些新興起普普藝術家却都依附在超現實主義的旗幟下參展。

八〇年代美國超現實主義傾向

八〇年代出現的美國壁畫主義，雖說與超現實主義沒有血統的關係；壁畫主義諸畫家大部份採用的技法是超現實主義的自動性技法。而肯尼·斯卡夫亦承認他是一位「普普超現實主義者」他畫著幻覺形式的

波修（Bosch）和普普變形蟲

式的坦基。凱斯·哈林的在物體上急速的書寫，自由聯結，象形的人與動物呈現著心理分析常提的陰性陽性的生殖器官。克拉許如水管狀的書寫和武裝文字的大殺手A字一號所畫的文字之間的戰爭。如果我們稍留意超現實主義大師馬塔在五〇年代初的作品，他認為世界的分裂與再結構都與文字分裂、再結構有關，於是他嚐試將字母分解，對抗及再結構，創造了類似刀箭、槍砲及一些發射器的戰爭圖畫，該是他們的祖師爺。於是說超現實主義以不一樣的程度影響著美國戰後的藝術！抽象表現主義、行動繪畫、普普藝術、壁畫主義。

今天的美國新超現實主義

八〇年代中期的今天，在已呈沸騰狀況的世紀末的蒙馬特紐約的東村裡出現了一股新的藝術潮流，他們打著「新超現實主義」（New Surrealism）的旗號，這些畫家不像壁畫主義的羣體行動，他們都



康多 樹子的熱帶森林



泰利夏凡內 自畫像

是獨立作畫，只在畫廊裡才相互碰面，不只是畫家，彫刻家及裝置藝術家，似乎他們都有一如兄弟般的親屬關係的類似感，或說今天的東村是在新超現實主義的氣候裡。

而將「新」字冠在一過去的輝煌前衛藝術運動，可意味著下列三種意義：

(一)美學的共鳴：在不一樣的時代裡，有著基本的共通美學觀。

(二)為了尋找自己的根，並獲得國際間的承認：如德國的新表現主義，為了尋回並再延續過去自己的傳統——表現主義。

(三)藉著一美好的名字，試圖飛得更為更遠。

以此三種理由，我們來看看這些新超現實主義的代表性藝術家：

一、彼得·修夫 (PETER SCHUYFF) 是此一藝術潮流的主要代表性人物，他曾狂熱的消化過去，而重要的是他了解藝術作品之所以為「新」的珍貴品質。他將坦基的無機物、阿爾普的軀體及帕洛克早期的書寫消化後，化為自己的基底，再提出了自己的特徵——幻覺主義：一些彩色斑斕的不規則流體常是對置在棋盤狀或不規則的格紋圖案，或甚至盤錯溶蝕於背景的圖案中，這是修夫引用其精巧的色彩與光線所造成的一種錯覺的效果，也可說是修夫自己創造出獨特的空間。

二、喬治·康多 (GEORGE CONDO) 似乎是一位玩弄水晶魔珠的法師，一位多彩多姿荒誕不經，善變戲法的馬戲班小丑。經他手指沒有東西不變形不脫離平凡與單調。

一即是燦烈的黑夜、亦或陰霾的白天，在綠色草原上閃爍的珠寶串成形而上的字母。

海市蜃樓，或是魔幻鏡過度的炫爛，潛越了古典一個繪畫，流進一個繪畫的疊惑中。

迷信，像燕子般的四處飛翔心靈，為層層的裝飾網所困囿分解，讓每件東西分解於幻覺與寂靜的般電裡。

引誘，進入那無法復原的迷宮中。」



斯孔恩 聖南巴斯提安 高200公分



斯孔恩 聖

這是詩人尼古拉斯·摩法雷基爲其寫的詩。無疑的康多的變形的多重意象的世界，是充滿着誘惑、震憾、驚訝和逗趣。

「泰利·夏凡尼」(THIERRY CHEVERNEY)他的作品

可分爲兩類：一是接近於修夫的錯覺性繪畫但修夫較傾向於坦基和封答納；而夏凡尼較接近於馬格利特和達利；他以雙重影像來組合畫面，一些符號或無機物組成的第一影像對置背景，產生幻覺的空間。

另一類則是受美國十九世紀風景畫家湯瑪斯·寇爾戲劇性浪漫氣氛畫作所啓示，不同的是夏凡尼在中世紀氣氛的風景中，常出現一些莫名的幾何形體，造成一種對立的突兀的心理空間。

「米蘭·康克」(MILAN KUNZ)是超現實主義遇上了墮畫在折衷的地方。亦或說是「普普的超現實主義」就像壁畫家肯尼·斯卡夫所奉行的法則，不同的是康克較少對現代社會作尖銳的批評，但至少普普藝

術是一半他的根源，他是天真無隱的回憶着母胎文化——電視。

墮畫容許了藝術上所懷疑的一些問題，它敢肆取尋找任何東西以進入藝術作品，從歷史上的或從手工藝日用品上汲取創作泉源，突破「好」的美學之所隔閡。而康克置在一個更多的挑戰裡：他故世的堆塞了：「普普超現實主義的電視文化。」墮畫「一切自由」嘲弄的諷刺的、消極的。然而這些都由其冷漠的手繪的繪畫所消弭，所得的結果幾近於童話般的超現實繪畫。

「史蒂芬·波拉克」(STEVEN POLLAK)他的畫可分爲兩類型：一爲由坦基而來的風景畫，一些如仙人掌樣的詭異無機物出現在死寂的沙漠裡，或出現在大鹽湖裡。另一類爲由馬格利特而來的靜物畫，將週遭的瑣碎細物孤立再作合理的重組。

「且莉爾·拉梅爾」(Cheryl Laemle)她創造了一種卡夫卡式的孤獨氣氛，甚至帶有淡

淡的憂鬱及哀傷，她經常將動物及人物以質變。人、馬、狗常變為木頭之組成，而木頭却又予以動物化，似乎是毫無預料的突變。

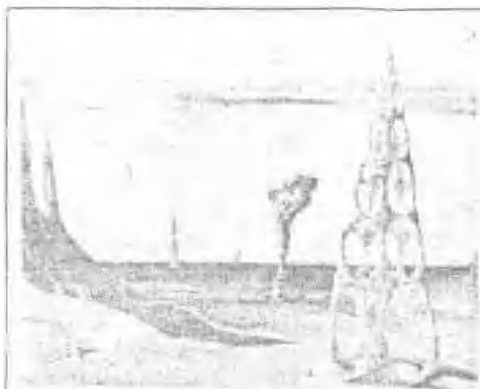
泰德·羅森薩爾(TED ROSENTHAL)是一九八五年才浮現畫壇的超現實主義影刻家，或說他是壁畫主義的影刻家。這與其早年所進行的表演藝術有關，他常為表演而製作一些道具，當表演完後將之拋棄

在街頭成為影刻作品。

他也宣稱自己是偶像破壞主義的藝術家，專門破壞過去偉大的藝術作品；他所謂的破壞，即是以米蓋朗基羅、達文西、林布蘭特的名作被炸碎開樣之再表現，他以鐵片拉長扭曲變形和重組以焊接鑄成，最後再噴以鮮艷的色彩，有時像一束花，有時却像火焰正燃燒着

的東西。

艾羅伯·歇恩(ROBERT



艾羅伯 歇恩之望 160×210公分



艾羅伯 歇恩之母之望 142×284公分

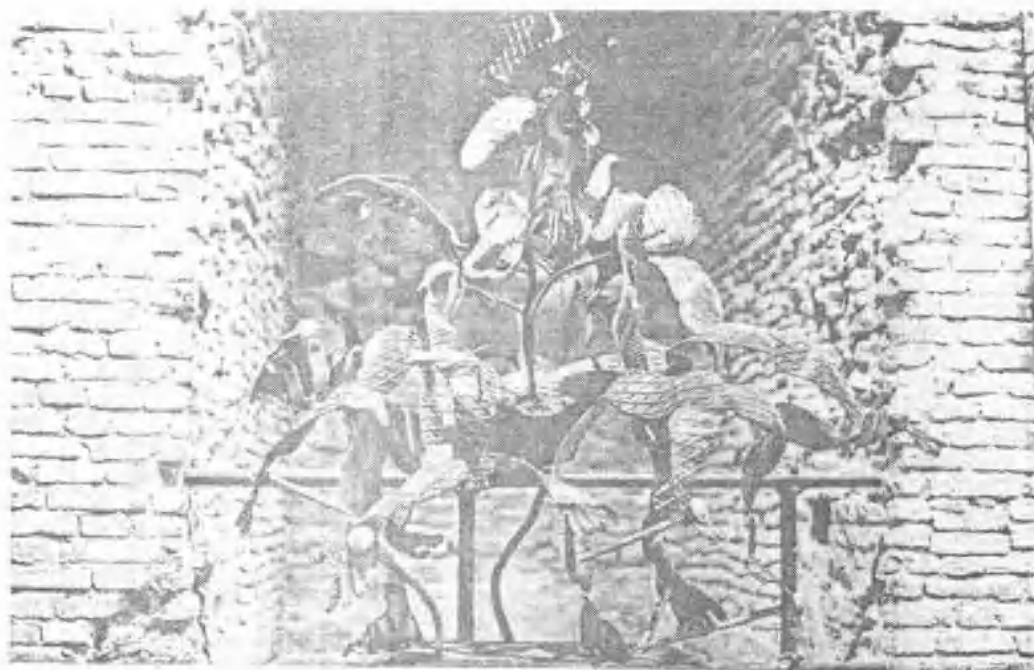
SCHOEN)他亦是最近才成名的影刻家，往來工作於紐約和義大利卡拉拉山，與其說他是超現實主義者，不如說他是一位形而上主義影刻家。他亦喜歡以神話故事及過去的影刻名作為題材，加以杜撰及改變，帶有挪揄嘲諷和難解的氣質。

上述的幾位畫家和影刻家是追隨在壁畫主義之後才出現的，或說他們是後期的壁畫主義者。他們也是整個紐約東村藝術氣候裡突出的幾位，今天的東村彌漫在超現實的氣氛裡。但如果我們嚴格地以超現實主義掌燈人布魯東對超現實的定義：「一化解存在於夢和現實之間的衝突，而達於一種絕對的真實，一種超越的真實。……引用自動性的技巧，挖掘那些被理性和道德壓制下的潛在創造力。」來看今天的新超現實主義者，他們已較少進入人類複雜的心理，不再追根究底的挖掘複雜的人類心理。他們也沒有超現實主義者的嚴謹與震撼力了。毋寧說他們創作的行動是由感覺來決定，而較不由

直覺來決定了。也許「膚淺」會是其危機，然而純視覺藝術必須根據它的「視覺愉悅」為其創作的哲學與觀念。也可說他們是一條「意識之小河流」的繪畫。實際他們也經過了很多的慎思熟慮及有計劃的，沒有超現實主義者的原始企圖和直接的投向繪畫，任何的靈感 and 效果，都可從他人假借而來依自己的品味喜好加以改變，這種「假的藝術敏感」並不是新超現實主義才有的現象，是如今八〇年代藝術壇上的風格、潮流所常出現的現象。

與其說他們是「新超現實主義者」，不如說他們是世紀末「新手續的夢」的藝術家。

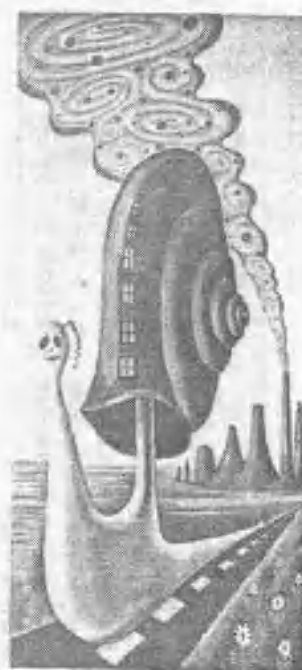
以上這東村的新超現實主義和德國柏林的新形而上主義，為八〇年代中期世界藝術所出現的兩股新繪畫潮流，在去年夏天，他們的畫作及影刻，應邀參展於超前衛主義評論家亞齊黎·波力多、歐力瓦所籌辦的一九八五年新緯度展，在羅馬近郊皆納萊諾城堡裡展出。



喬安·米羅 作品



彼得·保羅·魯賓斯 作品 1985



馬克·夏加爾 作品

《藝術風向》

西班牙新美術鳥瞰

郭少宗



西班牙從二十世紀以降，有著深厚的現代美術基礎，許多新畫派由此誕生，許多大師級畫家也流著西班牙熱情的血液，創造出足以表徵現代人心靈的作品。例如畢卡索、米羅、達利，都是人類文化金字塔的頂尖人物，再如「支架—表面」運動的促成最低限藝術，「後期現代主義」中西班牙年輕畫家的積極響應，呈現出蓬勃的氣象，是為「新歐洲繪畫」中重要的支柱，與義大利的「超前衛」、法國的「新野獸派」、德國的「新表現主義」相互呼應，構成全球一致的「擺盪」風潮。

尤其值得一提的，是西班牙從一九八二年起，每年舉辦一次國際性前衛藝術大展，名為「拱之大展」，由世界二十幾個國家提供作品，號稱藝術的奧林匹克，各展雄才，引起全球藝壇矚目，也帶動了西班牙本身的藝術水準。

目前西班牙新生代畫家競相製作「新表現主義」風格的油畫，這與「拱之大展」中，七

圖三



圖二

十年代的主流逐一衰退有絕對的關係，如最低限藝術、普普藝術、超級寫實主義、空間主義、構成主義的數量銳減，從事的藝術家紛紛投身最過癮的表現激情繪畫。代之而起的有美國風的「壁畫藝術」(Graffiti Art)，義大利新興的「有動義的繪畫」(Arte Culturada)，前輩的領導作用已經退居幕後，年輕畫家風起雲湧，全然一付嶄新的面貌。

這一股尖銳畫風集中於大都市馬德里、巴塞隆納，與世界潮流同步，此外瀕臨地中海的藝術泰隆尼亞却是另一番風情，懷鄉抒情，風味濃郁。不計其數的畫家中，有潛力的作品來

自個人獨特的個性或感覺，而不是傳統血液的濃淡，或技術觀念的出奇制勝，藝術首貴創造，於是作品中的文化背景勝過美感，表現力量重於形式，諸多畫家中的個人化「造形語言」是受人青睞的第一要素。

為了一窺西班牙八十年代的藝術新貌，筆者選擇較具代表性的畫家，並因作品精神予以分類，從其中不難發現國際新思潮的來龍去脈。

表現激情的新表現風格

八十年代年輕人的迷惘、混亂，文化價值的崩潰，是共通的弊病，西班牙的優雅文化傳統仍抵不過時代的狂瀾。

圖一的巴提諾(Anton Patino)作品，高舉棍棒，打擊非人非獸的物體，顯見作者內心的衝突，黑線條的粗鄙，色彩的強烈，正為暴力事件做最佳的寫照。

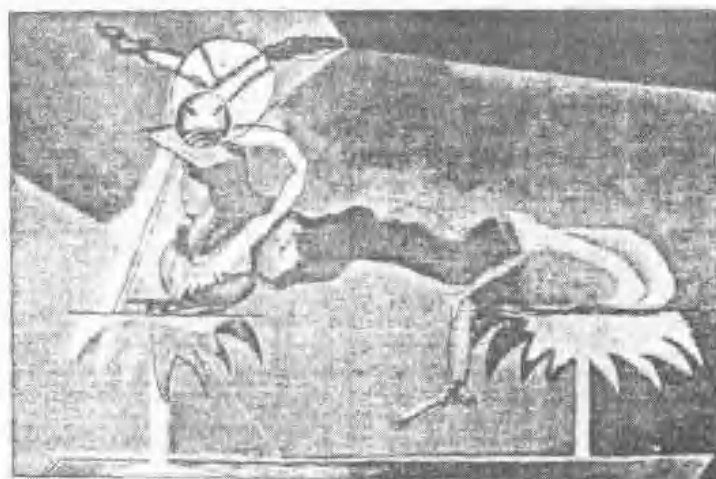
圖二的巴茲貴茲(Vazquez)作品，更見「壞畫」的統一「惡劣」性格，背景曖昧，筆法誇張，連主題人物都是支離破碎的形體，當年輕人的壓抑苦悶迸發開來，就是這一幅神經質的世界，作者的激情可見一斑。深沉低調本是西班牙傳統之一，表面上的激昂很容易在過後痛定思痛。

圖三的布羅托(Jose Miguel Broto)作品，纖弱的線條，淋漓的真跡，在左右兩方強烈的赤紅襯托之中，稍有「抽象表現主義」的特質，畫幅的巨大尺寸(240x180cm)。

圖四



圖六



更顯情感的力量。

幻想戲謔的塗鴉風格

自從美國地下鐵的塗鴉作品，被畫商共抬進入美術館之後，漫畫和插圖等以往被排拒於純粹美術之外的圖象，便紛紛進入年輕畫家的世界，他們反映了低俗的大眾文化，也反映了整個時代的背景。

圖四日許 (Zush) 所畫的邪惡、怪異人形，活像是電影和連環畫中的怪物，張着可怖的眼睛和嘴巴，一股戰慄從畫中升起，十足是心靈的幻想人物。

圖五的戈地羅 (Luis Gordillo) 作品，以笨拙的線條勾勒豬頭人身的漫畫圖象，品味十分粗俗，簡單分割的背景，填上中間色調，裝飾意味十足，不具有特殊的涵意和影射，正是刺激感官的一種情緒化作品。

圖六的特勞德斯 (Anderu Terraudes) 的作品「古巴地圖」，具有五十年代的普普藝術風味，記述性、說明性、平面化、生活化，是簡易視覺化的圖解，普普藝術的通俗、明瞭在此作中可得印證，在一九八一年的潮流中看來另具特色，也是「圖式」運用的一種方法。

神秘個人化的具象風格

具象主題，一直是述說意圖的媒介，如今誇張的、堅毅的具象，更能傳達畫家心中的衝突與不安，與二十年代左右的人心動盪影響藝術情形可分軒輊。

圖七



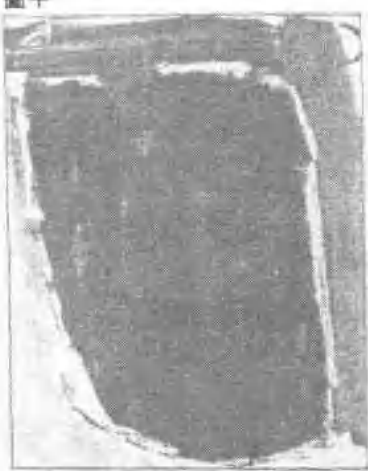
圖八



圖九



圖十



圖七的雷羅 (Francisco Leiro) 的木雕作品，臉部的陰狠表情，拉長的手臂和粗壯的下肢，顯出無窮的張力，紅刀與綠巾的配合，正是襯托心理的絕妙手法，此作在復古形式中，頗具新意，雷羅是最被看好的一位。

圖八的羅士庫巴 (Fernando Roscubas) 作品利用木板、塑膠等物體，簡單組合後，細心點上無數的色點，古樸而耐人尋味，在多媒體的靈活運用中，特具宗教神秘氣息。

圖九的戈梅茲 (Mar'ia Gomez) 水彩



圖十一

作品，把神經質的男人畫成透明的感覺，一面斜置的黑牆，暗示人性與環境的對峙，是一種無可奈何的姿勢。以上具象作品較易從可辨識形象中，尋求意義，可見形象的傳達手法是永遠不被淘汰的。

抽象觀念的現代風格

既然有具象畫的傳述，也有另一批畫家利用抽象形式，傳達另一種新抽象的定義。

圖十的奎勒羅 (Jose Guerrero) 作品「黑色中心」，是一件「色面繪畫」作品，構圖以大塊黑色充塞畫面，使人產生巨大的壓迫感，四邊隨意數彩是緩衝與凝聚的手法，雖然單純，內聚力却如同岩石般不可動搖。

圖十一的CVA團體合作的裝置作品，切割過的角框散置一地，象徵了時代的生艱問題，過度生產導致物質浪費，多少也影射了藝術的混亂情勢，與國際性的不景氣，人心的浮遊動盪有密切的關係。

儘管西班牙藝術風貌如此多樣性，其前衛作品仍具國際藝壇的前瞻性，這一點與我國畫壇年輕一輩的推陳出新，搶灘世界性潮流是相同的。我們瞭解西班牙現況後，專有助於創作的視野，並且在鼓勵創作的必要工作中，讓本地藝壇的新具象、新抽象、新裝置各擅勝場，讓我們的藝術在國際藝壇上佔一份舉足輕重的地位。

這一天已是拭目可待的了。

概述西班牙藝評界 並推介西班牙現代藝評家阿列安

朱麗麗寄自馬德里

藝評家必須具有理論基礎

藝術品，是藝術家長期努力工作累積下來的成果記錄，它是人類傳達相互間的心靈及觀念最直接且具體的媒介物。表白的內容及形式雖多樣化，但離不開自然世界的本質。像以「敘事性」的文學方式表現的作品，畫面事物的組合，大抵以模擬自然的姿態出現，來滿足視覺的再現需要，即是我們所通稱的寫實藝術。相反的，脫離自然表象，轉以喻象的抒情形態，或者趨向形而上的心理概念的，則歸入於非具象的抽象藝術。不管是移入自然的表象或離開了視覺形象而追求非形象的喻言，假定藝術家只是以「機械化」的重複，表現同一形式的作品，那麼，他將只是把「約定成俗」做模範式的呈現，具有高水準欣賞能力的羣衆，必不能滿足，因為羣衆要求於具有創作性的藝術家的是，作品風格的經常改變。

藝評家在藝術品與羣衆間，擔任著溝通思想的代理人與代言人的角色，除外，對社會亦負有教育、建設及藝術之路上的領航人的責任，故下筆不得不慎重。他們的工作是，透過有憑藉的理論基礎，引領羣衆鑑賞及保護藝術品。「如何在一些拙劣的作品中看出它的精華？」「如何在沒有形象，只散列線與面的色彩交織中看出抽象藝術的美？」「在寫實主義中看出了藝術家的主觀」，「超現實畫中的精神與唯物主義間的區別」，「藝術品中符號性所代表的意義」，「幾何藝術與人類自我意識存在的問題」等等。他們的言論，不只幫助保守的藝術家拓展及認識更深沈、寬廣的藝術層面；引領年青的藝術家朝向新的藝術領域，更是藝術家與羣衆或與國外藝術界相互之間交流及溝通的橋樑。

藝評家必須堅持其藝評良心

批評一件藝術品的是否謬誤，完全要諸諸藝評家所持的「批評動機」，看是以何種立場出發；而他的理論是否正確，則視藝評家所具藝術探討的內在修養。有此藝評家爲了交際應酬或聯絡感情，或不願爲真理辯護，或「不習慣」提出真正的論點，結果其充滿文學美詞的長篇大論，往往只是毫無意義的「引介關係」的裝飾物。

一個尚未成名的年青藝術家，除非有人做其經濟支援，通常都沒有很好的經濟條件。他們需要幫助，不管是物質的贊助或精神上的鼓勵。而藝評家便是他們的精神支持者。但藝術家有的幸運的話，作品售價在一夜之間暴漲，生活立即獲得改善；藝評家則不然。所以，熬不住經濟困援的藝評家，經不起畫廊或藝品經紀人的重利誘惑，有採「合作」態度，做錯誤引介的；有在施政者的壓力下，（像共產主義國家）爲政黨服務，做「配合政策」的；也有因人情難卻，做「錦上添花」的引介等。把壞

作品錯待成珍寶，而將好作品持以反面的看法。所以西班牙有名的藝評家阿列安先生(José A. Alean)便說：「藝評家最怕的事就是，此種『藝評良心』的失誤。」

大部份羣衆對藝術品還沒有正確認識之前，常會在崇拜知名度藝評家的權威下，信任此種「引介」的標準。引介上說的是什麼，羣衆就依同樣的心理「認同」。引介上說的是「假真理」，羣衆便不自覺的跟著做錯誤的真理認知。尤其現代傳播事業發達，消息傳播極快，更促成此種錯誤認知的負面結果。而有些具有淺顯美學基礎，尚能辨識好壞的羣衆，根據電視、廣播、報章雜誌或邀請帖的錯誤引介，往往乘興而去，敗興而返。

此種畸形現象越來越常見，以至連累了真正好的藝評家；因為羣衆再也不會唯命是從於其學術權威，亦不再苟同其學術認知的能力。如果有一天，羣衆對藝評家的藝評完全失去信任感，愛藝者與藝評家感情分裂，那麼要再重新建立相互間的關係，已經是太晚了。

在坊間報章及書局的書架上，或圖書館的藏書中，很容易就能找到一部美術史，或以藝術家為主，有關藝術家作品、生平、創作源起等的介紹。而專寫將藝術之輪推動向前的藝評家的書，卻非常少見。截至目前為止，較有名的一本是1936年由美國出版社出版，英國作家Lionello Venturi所寫的藝評家史。而這本書中，西班牙籍的藝評家，有名的巴洛米諾(Antonio Palomino)，道爾斯(Fructos Doris)，馬洛多(Ubaldo Garcia Maroto)，卡米爾(Pedro Garcia Camo)，衛斯特蘭(Eduardo

Westerland)等，卻都未列入。

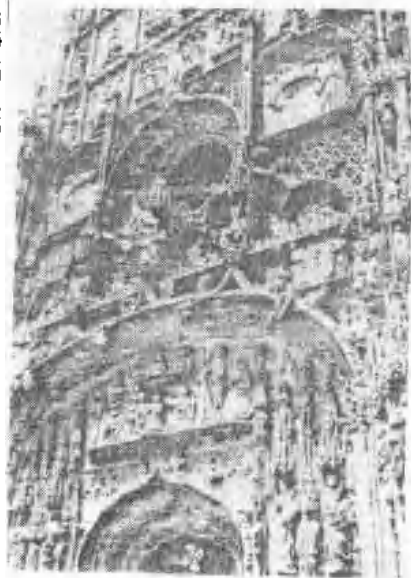
十四—十七世紀的藝評界

一般人對「藝評」的概念，經常著眼在：評論一件藝術作品，尤其認為評了繪畫的好壞就是了。事實上，藝評的內容包括很廣。早在十四世紀，西班牙就有藝評出現。這事可從西班牙中北部阿拉貢區(註1)列里達省1380年的文獻中，討論帕特儀神殿的這段話得證：「在這其美奧的基督王國之間，沒有任何一件珍寶，可以比得上其價值。」黃金時代的十五世紀，西班牙有大量的畫家出現，但文學上卻找不到一句對畫作的頌讚，唯一找得到的一段記載是，雷那(Pedro Rodriguez De Lena)於1434年為畫家尼可拉(Nicolas Frances)在雷歐(註2)的一所教堂祭壇板上所做的畫的頌詞。

直到十六世紀，西班牙才出現真正的藝評家。當時的藝評，不評論畫和雕塑，而著重於建築。瓦亞班多(Francisco De Vallapardo)於1562年在托利多城出版一本藝術家年鑑，字彙豐暢、流利、通俗，也有精美圖片。尤其義大利建築的介紹，完全尊重義大利的文化背景，且大量介紹了當時正時髦的希臘建築藝術，因此普遍獲得歡迎及重視，再版三次，其對藝術的推動，貢獻極大。卡謝斯(Patricio Casas)於1593年把當時著名建築師比克諾拉(Jacome De Vignola)所寫的「比克諾拉建築中的五個規範」，用手繪而精確如照相的圖片做配合，使讀者見圖即能輕易的想及文中之義。再有是

▲佈滿人物雕像的瓦拉多利亞，保羅教堂的進口大廳。阿爾費(Juan De Arte, 1535—1603)。他曾是阿比拉、瓦拉多利亞、塞維亞(註3)三座大教堂的守護人。由於職守的關係，與教堂中的收藏接觸頻繁，日久亦直接參與藝術工作，在首飾的設計及雕塑方面都有傑出成就，並且把自己由看守財寶而轉入實際工作的經驗做記錄，1572年寫成「金、銀飾的雕匠」；之後又用了三年的時間(1585—1587)寫成「雕塑及建築中幾項互通處」。這書表面上著重描述建築中所裝飾的雕像，實際是借用點綴於建築中的人物或動物，對人性本質加以探討，並為當時設計各紀念性建築的建築家，做傳記式的記錄。至此，藝評已不止於「評」的範圍，它擴展到了研究心得的整理。

而以實用主義為出發點的藝評家是福拉哥傑(Juan Carlos De La Fraille, 1597—1654)。他不但是時代性的傑出建築家的代表，亦是當時評論實用建築的大家，著有一建築論。另外有羅連梭(Lorenzo De San Nicolas, 1595—1679)，他以自己建造完成的十六座教堂及教堂的工作經驗，於1663年著成「藝術與

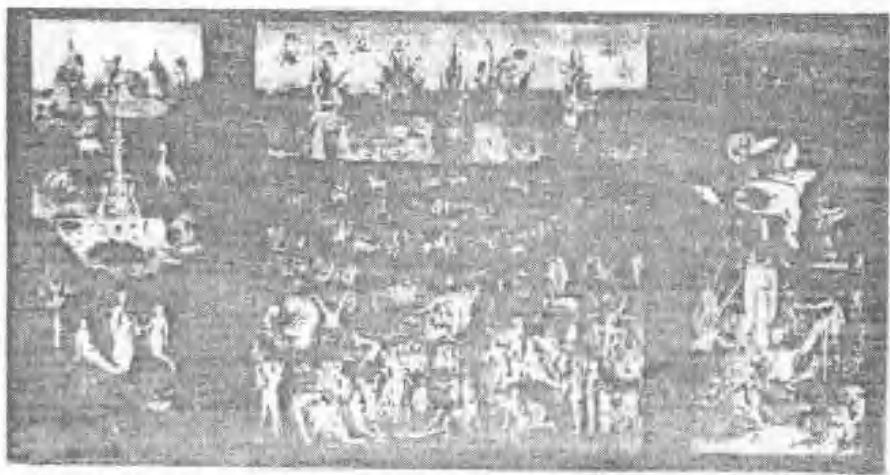


實用建築」。可以看出藝評亦是藝術家探索藝術的心路歷程的表達。

西班牙美術史上真正對繪畫做藝評的第一位藝評家是給瓦拉(Felipe Guevara 1500年生於布魯塞爾)。其父迪愛果(Diego Guevara)是國王費力貝二世的總管兼藝術顧問。給瓦拉浸淫在皇家豐富收藏中，早年即對藝品及古錢有深入認識，尤其對波斯克(Aken Bosch, 1450~1516)及范愛克(Van Eyck)的作品特別偏愛。1560年，他以六十年的經驗，著手整理他在繪畫及雕塑收藏上的知識，並做結論式的評論。其所著「繪畫的評註」以手抄本寫成，直到1788年才由彭士(Antonio Ponz)發現，而代為出版。這書是西班牙第一本繪畫評論，是給瓦拉個人探討藝術的歷程寫跡。有他早年與名藝術家的對話評註，及觀察藝術家創作過程的記錄。關於繪畫的技巧、方法、思想根據、素材認識及如何調配應用等等，都有詳盡的解說。他對希臘、羅馬的藝術非常重視，亦做了大篇幅介紹，特別是當時著名的佛朗曼加藝術學院的藝術家，如：范愛克、波斯克、范德威廉(Van Der Weyden)、E·第尼(Patinir)等。當時收錄於書中的藝術家的作品，有很多是今日馬德里普拉多美術館的館中之寶。

用在教育上做為教學工具的藝評，首推阿姆斯特克(Juan Valverde De Amusco)醫生所著、貝西臘(Gaspar Becerra)繪圖，1556年在羅馬出版的「人體結構史」一書。此書不但是醫用教學不可缺少的一本解剖教科書，直到今日，經過了四百多年，仍是畫家及雕塑家創作及解剖學習上不可少的工具書。另一本也是從

教學動機寫成的是李奇修士(Juan Kizzi) 1663年著成的「智者」。內容包括幾何造型、結構學(建築方面)、人體比例、星象與建築的關係等。而十七世紀最著名的一篇藝評「致繪畫教師」，是由來自義大利的藝評家卡路丘(Vincenzo Carducho)，針對當時繪畫教師在教學



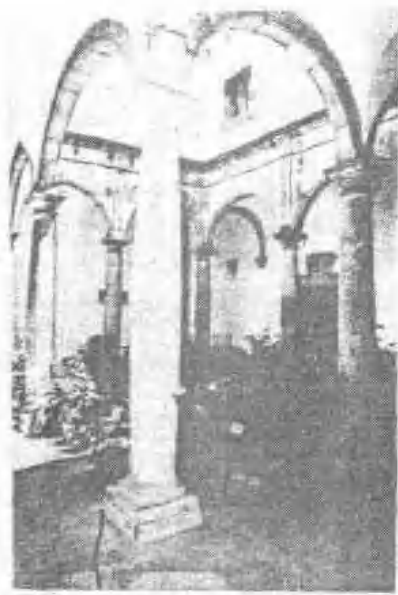
▲波斯克作品「樂園」。馬德里普拉多美術館館寶之一

上的利弊缺失，所做檢討及教學方法改革的新建議，對當時的年青藝術家貢獻不小。他還將當時西班牙、義大利兩國的古藝品做了總評釋，發表「古畫精華」。不但指引魯本斯走上正確的藝術之途，更幫助他播下成功的種子。

藝評要對藝術做一種總覽

要對藝術做一總覽，除了要認識自己生活時代的空間，還要再與過去的生活空間做比較，來提昇自己欣賞的眼光，使朝向更高境界。莫拉列斯(Ambrosio De Morales, 1513~1591)於1575年將旅遊的心得做下記錄，出版「西班牙的古城」，將當時較未受文明沾染的古城逐一介紹，並勸導予以保護，而使得保護古蹟的意念，受到民衆普遍的認同，並加以實踐。今天，在西班牙境內各處，常能看到十三、四世紀，甚至七、八、九世紀的古蹟，不但量多且保存完整，例如：座落於西南部的卡謝雷城(Caceres)，至今仍是十分完整的古羅馬城。這些古蹟每年為西班牙吸引大批觀光客，是西班牙最大的無煙工業，不但帶動其他有關的附屬行業，如：飲食、旅館、交通、手工藝等，為西班牙政府賺取大量的外匯，並且是不用付宣傳費的文化輸出。此功勞不能不歸功於莫拉列斯當年的眼光。

建築的藝術裏少了景觀藝術，顯得失色不少。心細的藝評家李歐斯(Gregorio De Los Rios)於1592年亦不忘為此添加一筆，出版「園藝一及二」，便在繪畫、雕塑、建築之外，增添另外一種生活的藝術。到過西班牙的人都



▲卡爾塞斯城民家之天井



▲完整保存下的羅馬古蹟城——卡爾塞斯城的莫拉廣場

不會忘記在乾澀的南部，那些蒼白的建築，狹小的街道中，一盆盆花，綴滿白牆及天井的那種花團錦簇的景觀。

藝評不一定要嚴肅、鋒利、刻薄的筆調，也可採用較為輕鬆抒情的方式。詩人兼畫家，同時又在西班牙可爾多巴(Cordoba)教堂任職的西斯畢德(Rafael Cerdá, 1548~1608)，便是用寫抒情詩的方式，為義大利的藝術，做了深入的補註及評釋。

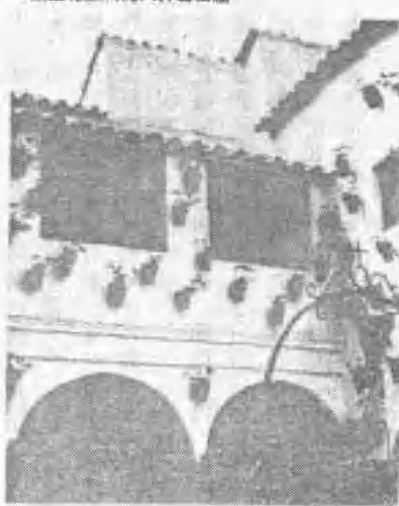
前面已述及的1578年生於義大利佛羅倫斯的卡路丘，則是反對以標本做描繪的標本，而提倡直接描繪大自然。他是遊覽馬德里必去的愛絲克利宮的建築師之一。於五十五歲時(1633年)發表的「繪畫語錄」，收藏了他長時間與著名藝術家、收藏家(包括皇家、皇族)，關於藝術價值的探討的對話。他亦以拿藝術創作做為遺囑一事勸誘當時上流社會的皇室貴族等。

受藝術學理影響最深、得益最大的，要數來自西班牙南部塞維亞城的委拉斯蓋茲。這位十七世紀西班牙及全世界的代表畫家，早期的作品，受到他的老師巴契柯(後來成為其岳父)「繪畫的藝術」一書的正確指引。由此可以看出，一個成功藝術家的背後，常少不了藝評家的指引。

推介畢卡索的藝評家

西班牙藝評家在歷年累月間，對藝術所做多層面的介紹，把繪畫、雕塑、建築的一般概念，深植人心；之後，藝評家的工作，轉而為

▼被盆花圍滿的天井之白牆



向民衆推介新生代藝術家的作品，並為該藝術家的創作之路，提出建設性的建議。我們把時間拉至現代，畢卡索未成名前，具有遠見為其創作做各項探討、引導拓展其繪畫新境，並將他推介給世人的藝評家即有多位。

先說烏德力尤(Miguel Unzué, 1862~1934)。他在畢卡索二十歲(1901年)時，使出版了畢氏繪畫專輯。再是，由年青時候有名的素描家轉入藝評界的傅諾宜(José María Junoy, 1887~1955)。他在「藝術與藝術家」(1922年出版)書中，對畢氏的評論是：「一個以異常的悲天憫人之心來看待世界的人。」女作家妮肯(Margarita Nelken)，於其「作品與藝術家」(1917年)一文中，推贊畢氏的版畫「窮人的午餐」及「盲人與其伴侶」。另外，貝尼特(Rafael Benet)也在「藝術」雜誌為畢氏寫過一篇極精彩的文章「畢卡索與巴塞隆那」，推介畢氏的作品。畢氏第一次在西班牙的個展是，1936年西班牙內戰前夕由「新藝術協會」主辦，在馬德里、巴塞隆那及畢爾包所做的巡迴